‘Als ik tekenen kon. Beeldgedichten van Willem van Toorn’

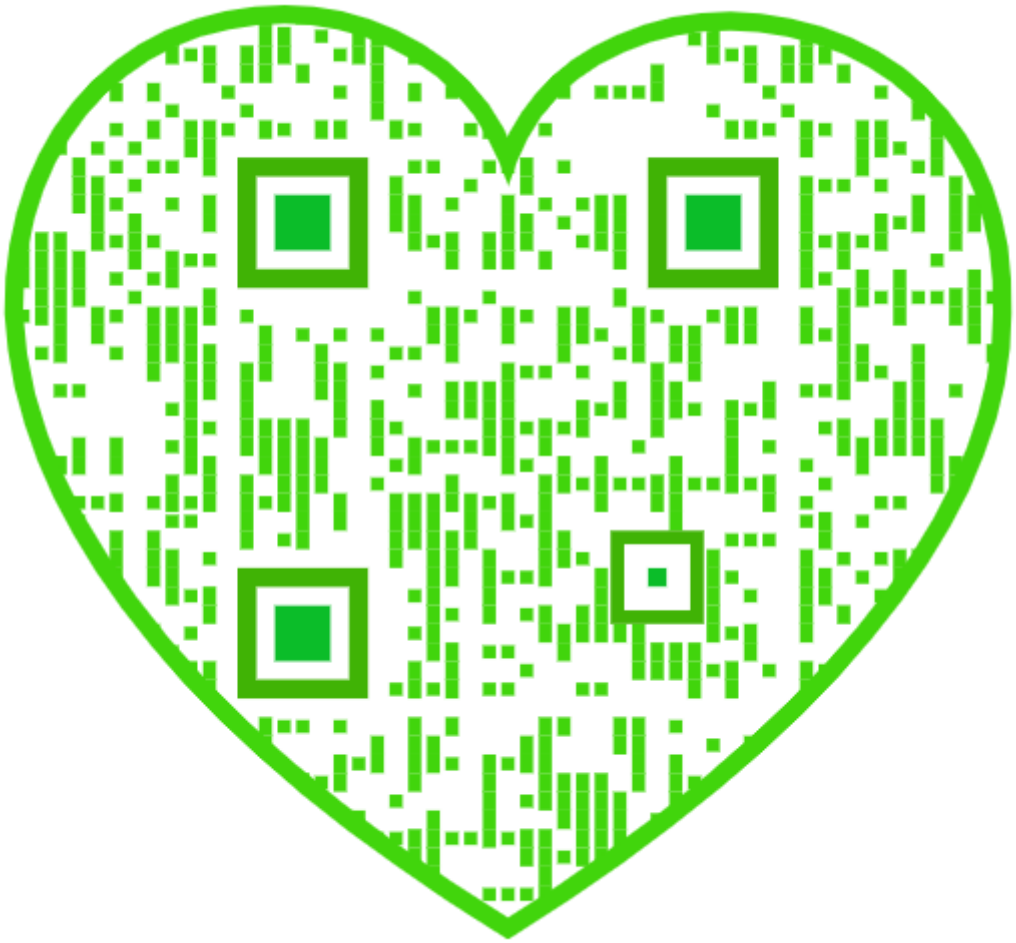
Tom van Deel

bron
Tom van Deel, ‘Als ik tekenen kon. Beeldgedichten van Willem van Toorn.’ In: Tom van Deel, *Als ik tekenen kon. Essays*. Em. Querido’s uitgeverij, Amsterdam 1992, p. 47-63.

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/deel001alsi02_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



Als ik tekenen kon
Beeldgedichten van Willem van Toorn

1

Een van de gedichten die Willem van Toorn niet heeft herdrukt in zijn verzamelbundel *Herhaalde wandeling* is ‘Prent’ uit *Terug in het dorp*. Het feit dat het gedicht hem kennelijk niet meer zo bevalt, negeer ik nu even, omdat het een vroeg voorbeeld levert van zijn behoefte om waarnemingen uit te drukken in termen van beeldende kunst.

Prent

Onder de zon staan drie bomen.
Het gras wuift naar het pad
waarover een man en een vrouw zijn gekomen.
De vogels zeggen elkaar dat.

De man draagt twee zonnen in zijn bril
en in de vrouw haar haren
is iets warms van aarde
waarover het gras denken wil.

Het pad voelt de schaduwen naderen.
De bomen onder de zon staan stil.

Misschien is het een werkelijkheid die in dit gedicht als een plaatje wordt voorgesteld, misschien is het ook wel de beschrijving van een prent - wie zal het zeggen. Het staat iedereen vrij over de verhouding van ‘werkelijkheid’ tot ‘prent’ het zijne te denken.

Het woord ‘prent’ komt veel in de poëzie van Van Toorn voor. In dezelfde bundel staat het gedicht ‘Reliëfkaart’ - ook al in ongenade gevallen trouwens - dat eindigt met de regels:

Vriend, leg een hand op je oog
en zie het landschap: hoog

is de berg nog, maar diepteloos,
onbewoonbaar: een prent.

Hier wordt door middel van een eenvoudige handgreep de dieptewerking uit het landschap weggehaald, waardoor het zich als een prent voordoet. Curieus is dat er staat dat zo'n prent 'onbewoonbaar' zou zijn, want in volgende bundels zal het juist een motief worden om in zulke ogenschijnlijk onbewoonbare, tot de realiteit van de kunst behorende gebieden geliefde personen te verstoppen of rond te laten lopen.

Het is opvallend hoe vaak Van Toorn de werkelijkheid beschrijft in termen van beeldende kunst, zo opvallend dat we met deze observatie wel de kern van zijn poëzie moeten raken. Het Italiaanse stadje Monteriggioni, gezien door een verrekijker, is 'een even aan de tijd ontsnapte prent / uit de *Riches heures* van de Duc de Berry' en in Egmond aan Zee 'Lopen potloodlijnen onder het zand'. Broek in Waterland zit met 'schuine strepen / van regen [...] vast aan de hemel. / De stad staat verder naar de achterkant: / / grijze rechthoeken met een pen getekend / op nat papier'. Als er twee eenden voorbijvliegen is het 'alsof een draad ze trekt / naar een andere prent'.

Niet alleen wordt de werkelijkheid heel vaak als een prent opgevat, ook het gedicht lijkt pas geslaagd als het een beeld vastlegt, als het om zo te zeggen de werking heeft van een prent. Aangezien dat effect bewerkstelligd moet worden met taal, krijgen we een eigenaardige competitie te lezen tussen de twee zusterkunsten, de literaire en de beeldende. Bij voorbeeld in het in dit opzicht zeer illustratieve gedicht 'Landschap voor een dode meneer'. Daarin probeert Van Toorn, nadat hij heeft verteld wat er met de meneer is gebeurd volgens het krantebericht, 'op dit filmpje van taal' het gebeuren terug te draaien, waardoor de dode meneer weer tot leven kan komen. De wereld moet zo prettig mogelijk voor hem worden ingericht, 'in het beeld' moeten dus komen 'dames met parasols / theedrinkend op het gazon / en strohoedheren zoals / in zijn jeugd hebben bestaan. / Schilder ze desnoods op karton.' Dan verschijnt in het gedicht ook het woord 'prent', dat hier wel de algemene betekenis zal hebben van 'beeld', en daarin komt de dode meneer dan hopelijk weer tot leven.

Het gebruik van beeldende kunst is, zo blijkt uit dit voorbeeld bij Van Toorn, nauw verbonden met motieven als dood en tijd. En omdat alles zich nu eenmaal niet letterlijk in beeld, maar in taal af-

speelt, ligt er ook een direct verband met het dichten of met het gedicht zelf.

Een tweede frappant gedicht in dit opzicht is ‘Twee dochters’ uit *Het landleven*, waarin twee dochters 's ochtends vroeg de laan uil fietsen. Hun langzame verdwijnen wordt nauwkeurig beschreven, in de hoop dat de woorden een beeld oproepen dat stilstaat, hun vertrek verhindert, en hen ten slotte voor het grootste verval, de dood, behoedt:

> *Als ik tekenen kon*
> *zou je hier nu een prent*
> *zien ontstaan waar ze in*
> *bevroren waren*.

Op gezag van de woorden wordt een beeld teweeggebracht, dat de vertrekkende dochters in het hoofd van de lezer oproept iedere keer als hij het gedicht ‘Twee dochters’ leest. En dáár is het Van Toorn om begonnen:

> *Je ziet ze?*
> *Dan mag je dit vers dichtdoen*.
>
> *In jouw hoofd vastgelegd*
> *raken ze even niet weg*.

Het hoeft dan ook niemand te verbazen dat Van Toorn, die dus graag in termen van beeldende kunst visualiseert en die gebruik maakt van de beeldende werking van taal, nogal wat beeldgedichten heeft geschreven.

Het genre is niet uitzonderlijk, wel steeds anders zijn de beweegredenen om poëzie te maken naar aanleiding van schilderijen, tekeningen, beeldhouwwerken van beroemde of onbekende kunstenaars. Wat die beweegreden is kan veelal alleen worden afgeleid uit een interpretatie van de tekst in combinatie met het beeld, tenzij men genoegen wil nemen met zulke vage noties als ‘hij is door dat schilderij getroffen’ of ‘hij voelde met deze schilder verwantschap’.

Aangezien de beeldgedichten het resultaat zijn van een spanning die er bestaat tussen de literaire en de beeldende kunst, zullen ze niet zelden in laatste instantie van poëticale betekenis zijn. Het is me al bij ettelijke dichters opgevallen dat de lectuur van hun beeldgedichten in feite de beste introductie is tot hun thematiek en tot

vermeerdering van kennis leidt omtrent hun opvattingen over de aard en functie van poëzie. Dat geldt ook voor de beeldgedichten van Willem van Toorn.

Een van de elegantste gedichten die hij in het genre heeft gemaakt is ‘Vermeer: Gezicht op Delft’, in *Een kraai bij Siena*. Het gedicht baseert zich op een overbekend doek, het topstuk uit het Mauritshuis, waarover van kunsthistorische zijde al veel is opgemerkt. Vermeer wordt geprezen om zijn licht en zijn zuivere harmonie, en vooral dit stadsgezicht - het enige van zijn hand - is wal dat aangaat een hoogtepunt. Van Gelder spreekt over ‘de afspiegeling van een altijd geldende opperste harmonie’ die Vermeer zijn doeken zou geven. Een dergelijk kunsthistorisch, of ik moet eigenlijk zeggen: subjectief kunstkritisch commentaar, sluit eerder aan bij het gedicht dat Albert Verwey, ruim vijftig jaar voor Van Toorn, aan Vermeers stadsgezicht wijdde. Ik bespreek dat eerst om des te duidelijker uit te laten komen hoe weinig Van Toorn zich in zijn verwerking van het doek gelegen laat liggen aan de algemene opinie over *Gezicht op Delft* en Vermeer.

Delfse Vermeer, ziende naar Delft, zoals hij het zal schilderen

‘Een stad aan de overkant,
Met torens, poorten, daken,
Walschoeiingen en aken,
Wolkschaduw, zonnebrand.

Wij zien van de overzij
Hij voegschrift in haar muren,
Haar koele kleurglazuren,
Haar verte en haar nabij.

Hoe overtreft haar glans
Haar spiegelschijn in 't water! -
Straalt zo de Godsstad later
Tot schijn mijn stad van thans?’

Het vreemdste aan Verweys gedicht is wel het gezichtspunt: zoals de titel aangeeft is het Vermeer die hier sprekend wordt ingevoerd en die onder woorden brengt wat hem treft als hij naar Delft kijkt. De manier waarop Vermeer over Delft spreekt heeft deels trekken van

de manier waarop een museumgids in het Mauritshuis staande voor *Gezicht op Delft* over dat doek zou spreken. Het is voor Verwey natuurlijk alleen maar mogelijk te suggereren hoe Vermeer keek naar Delft voordat hij zijn *Gezicht op Delft* had geschilderd, op grond van precies dat schilderij. Verweys gedicht - in strikte zin geen zogenaamd genetisch, maar een pregenetisch beeldgedicht - beschrijft dus een werkelijkheid in termen van het ons bekende doek.

Intussen levert hij daarmee wel een poëtische interpretatie van *Gezicht op Delft*. Erger nog: hij suggereert door het lyrisch gezichtspunt zelfs dat zijn visie die van Vermeer is geweest. Deze visie nu komt ongeveer overeen met de formulering van Van Gelder: 'afspiegeling van een altijd geldende opperste harmonie'.

Voor Verwey, de symbolist, heeft Vermeer met zijn doek iets uitgedrukt dat 'afspiegeling' is van iets anders: hier wordt het veelgehoorde lied van schijn en wezen, geheel christelijk-platoons, gezongen. Er is het echte Delft, zoals Vermeer het zag voor hij het schilderde, en er is het gespiegelde Delft. De glans waarmee het echte Delft zijn afspiegeling overtreft en die 'tot schijn' maakt, roept de veronderstelling op dat 'later' op precies dezelfde manier het hemelse Jeruzalem in glans dit aardse Delft zal overtreffen, waardoor de aardse werkelijkheid ten opzichte van de hemelse tot schijn wordt.

Verwey maakt van *Gezicht op Delft* een symbolistisch schilderij, met een verborgen betekenis. Het is allerminst verwonderlijk dat hij dat doet, want zo keek hij niet alleen naar vormen van kunst (wat in zijn conceptie voor de hand ligt), maar ook naar de natuur. Van Toorn, op zijn beurt aangetrokken door het schilderij om er in poëtische zin iets mee te doen, gebruikt het heel anders dan Verwey, maar niet minder kenmerkend.

Hij legt er de nadruk op dat *Gezicht op Delft* een schilderij is, dat het befaamde zonlicht van Vermeer geen echt zonlicht is maar 'geschilderd', en dat alles op het doek tergend stil, en bovendien tergend láng stil staat, al meer dan drie eeuwen:

Vermeer: Gezicht op Delft

Ik maak je hierin aanwezig.
Je schaduw kondigt je aan
om een hoek. Boodschappen gedaan
in achterstraatjes. Bevend

raakt geschilderd zonlicht je aan
als je verschijnt op de kade.
Gehoede regenten staan
te wachten op dode schepen.

Ze kijken je na. Joffer. Zeker
laat ik er één bij je slapen
vannacht, als ik je in leven
houd, driehonderd jaar hiervandaan.

De ergernis van de literator ten aanzien van het zwijgzame en stilstaande beeld is al heel oud en heeft pikante en ook hoogst diepzinnige beschouwingen opgeleverd over de relatie tussen en de grenzen van beide zusterkunsten. Zo hekelde Vondel Rembrandt naar aanleiding van diens portret van dominee Cornelis Anslo met de woorden: 'Ay Rembrandt, maal Cornelis stem.' Het beeld is nu eenmaal stom en de tijd staat erin stil. Woorden kunnen daar iets aan doen, meenden al veel dichters, en ook Van Toorn schept in zijn gedicht eenvoudig door het te zeggen een joffer - 'hierin' betekent zowel in het gedicht als op het doek - die hij voor de duur van het gedicht laat bewegen over het schilderij van Vermeer. Dat is niet alleen een geestig volvoerde literaire truc - het getuigt van een groot vertrouwen op de macht der verbeelding, die het mogelijk maakt iemand tot leven te roepen uit een geschilderde wereld van driehonderd jaar terug.

De ene kunst meet zich met de andere, en in dit beeldgedicht wel op bijzonder pregnante wijze, bij alle luchtigheid van formulering. In hoeverre de dichter in staat is zijn belofte na te komen om de joffer een bedgenoot te garanderen, is de vraag. Het blijft een vraag, gezien de slotregels, en het is ook goed dat Van Toorn deze vraag niet beantwoordt, want het past dichters niet om hun hoop op het vers op te geven.

Met het gedicht 'Vermeer: Gezicht op Delft' is een belangrijke aandrift van beeldende-kunstverwerking bij Van Toorn geïllustreerd. Ook in andere gedichten die betrekking hebben op schilderijen of tekeningen honoreert hij het kunst-karakter van het doek of de tekening en ziet hij er een mogelijke bewaarplaats in voor zijn personage. Dat heeft te maken, zoals gezegd, met het feit dat een schilderij iets tijdeloos is, althans de indruk wekt buiten het verloop van de tijd te staan. De indruk van eeuwigheid, die wel aan alle grote kunst wordt toegeschreven, roept als vanzelf de behoefte

op om er het broze, aan verval en dood blootstaande leven in op te bergen, zodat het, net als de twee wegfietsende dochters, niet meer weg kan raken.

In zijn beeldgedichten speelt wat overigens in heel zijn werk van het grootste belang is, namelijk de voortdurende drang de gebruikelijke opvattingen over tijd en plaats als aanvechtbaar te beschouwen. Wie dood is, is niet echt dood, want er kan nog aan hem gedacht worden, er kan nog over hem gedicht worden. Kort en zakelijk gezegd: ‘woorden laten snijpunten in zich toe / van plaats en tijden jaren uit elkaar’. Voor Van Toorn is poëzie een middel ter bestrijding van de gebruikelijke visie op tijd en plaats. In zijn gedicht ‘Perspectief’ is hij op zoek naar een fout in de ruimtewerking; hij veronderstelt dat door ‘onverwachts ergens links af te slaan’ het ‘mechaniek’ te verrassen zou zijn:

> *Door onverwachts ergens links af te slaan*
> *bereik je achterin een dunne laan*
> *een huis waar nog geen dwerg kan binnengaan*.

Ook in het beeldgedicht ‘Paolo Uccello: De slag bij San Romano’ speelt het perspectief een wezenlijke rol. Van Toorn zelf achtte het noodzakelijk om in dit geval een kleine noot bij zijn gedicht te plaatsen, waaruit die perspectivische bijzonderheid van Uccello's schilderij spreekt: ‘Paolo Uccello (Paolo di Dono, 1397-1475), Florentijns schilder die bezeten was van de problemen van het perspectief. Het in dit gedicht bedoelde deel van *De slag bij San Romano* is te zien in het Uffizi-museum in Florence.’

Dit geval roept in het algemeen de vraag op naar de mate van autonomie van het beeldgedicht. Zíjn beeldgedichten wel in staat om los van het beeld te bestaan, of komen ze pas goed tot hun recht als we een reproduktie van het beeld naast de tekst leggen? Kennelijk gaat Van Toorn ervan uit dat zijn Uccello-gedicht gerust los van het schilderij gelezen en begrepen kan worden.

In andere gevallen, zoals van de nog te bespreken Medici-gedichten, plaatste hij weer wel reprodukties bij de tekst. Ook drukte hij enkele keren foto's af naast gedichten die erop betrekking hebben. Of het plaatje nu wel of niet gegeven is - een beeldgedicht doet een beroep op kennis van de lezer. Als het Vermeers *Gezicht op Delft* betreft zal wel iedere lezer van Van Toorns poëzie over die kennis beschikken, maar of ook iedereen zich het beeld van *De slag bij San Romano* voor ogen kan brengen, valt te betwijfelen.

De noot, die Uccello zo uitsluitend als perspectieffanaat typeert, ondervangt dit probleem enigszins, want het gaat Van Toorn uiteindelijk in dit gedicht ook om een perspectivische kwestie: hier roept hij niet iemand uit de gestolde, tijdloze wereld van het doek op, zoals bij Vermeer, maar hij laat er integendeel iemand in verdwijnen, hij schrijft er iemand uit intieme voorzorg in weg. Het doek van Uccello nodigt daar ook bijzonder toe uit, want het handelt technisch gesproken niet over de slag bij San Romano maar over het perspectief. Het is ook hier alweer het schilderkunstige aspect waarop Van Toorn met zijn gedicht nader ingaat, zodat hij in letterlijke zin met de ene kunst ingaat op de andere.

Paolo Uccello: De slag bij San Romano

Gekke Uccello van het perspectief.
De paarden op de voorgrond lijken dood.
De andere leven maar ternauwernood,
als houten speelgoed, rond en hard maar lief.

De strijd lijkt weinig dodelijk, al staan
lansen schuin dreigend door het beeld omhoog.
Soldaten los van wat hen ook bewoog
elkaar in deze ordening dood te slaan.

Een jager doodbedaard op jacht gegaan.
Het roerloos sterven gaat hem nauwelijks aan:
hij heeft andere pijlen op zijn boog.
De hazen komen niet bij hem vandaan.

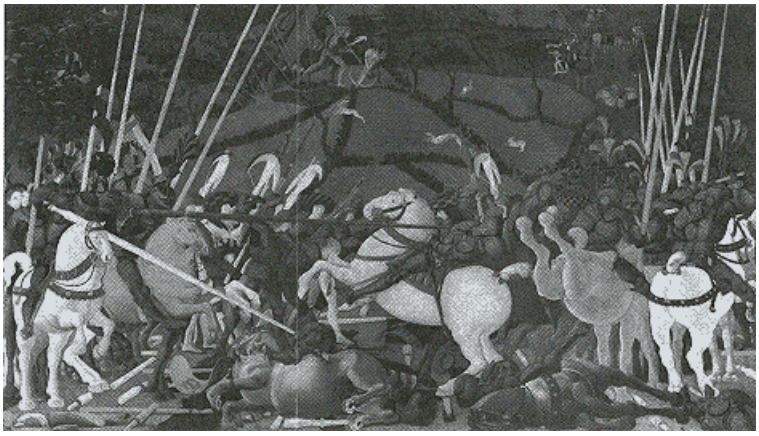
Gestold zal dit geweld de tijd weerstaan.
Ik berg je in de heuvels, achteraan,
verscholen achter hagen voor het oog,
leesbaar voor wie tot het verdwijnpunt gaan.

Het neemt niet weg dat Van Toorn uitvoerig de dingen beschrijft die hij op het doek ziet en ze ook van ironisch commentaar voorziet. Het verhaal doet er ook wel toe, want al dat oorlogsgeweld op de voorgrond maakt het aannemelijker dat iemand die weggescholen wordt ‘achter hagen’ de ellende van de dood bespaard zal blijven. Het heeft er alles van dat het schilderij hier dienst doet als schuilkelder tegen de tijd. Er wordt gestorven op Uccello's doek,

maar ‘de strijd lijkt weinig dodelijk’ en al helemaal verderop, in dat merkwaardige rechtopstaande achterland dat als een beschilderd toneelgordijn naar beneden hangt, is er geen dood te bespeuren, al jaagt er een jager op hazen. Daar staat de tijd stil en is dus ook de dood niet werkzaam, daar heerst het eeuwige leven: ‘De hazen komen niet bij hem vandaan’. Wat ook wil zeggen: hij krijgt ze nooit te pakken, want ‘Gestold zal dit geweld de tijd weerstaan’.

Door het gebruik van het woord ‘leesbaar’ krijgt het Uccello-gedicht ook een poëticale kant, zoals trouwens bij de meeste beeldgedichten het geval is, mits men ze tot op dat niveau ondergaat. Het wegbergen van iemand in een schilderij, evenals het eruit oproepen van iemand, staat op één lijn met het onderbrengen of te voorschijn halen van iemand in een gedicht. Dat zo'n manoeuvre iets uitstaande heeft met de tijd, of een ontkenning van het gebruikelijke tijdsbewustzijn inhoudt, laat zich vooral voelen als er gebruik wordt gemaakt van een schilderij. Via het beeld, en niet alleen het beeld van woorden maar het stilstaande, tijdloze beeld van verf, treft de tour de force van Van Toorns dichtkunst het hevigst.

Het eerste gedicht dat Van Toorn maakte naar aanleiding van een schilderij, heeft deze focus op het schilderwerk nog niet. Het



Paolo Uccello. *De slag bij San Romano* (circa 1455). Uffizi, Florence.

is ‘Westerik: Twee mensen, man in water, vrouw in boot’ uit *Simulatiespel*; het is zijn enige beeldgedicht waarin die ik-figuur zich niet als dirigerend, dichterlijk buitenstaander ten opzichte van de afbeelding opstelt, maar een van de afgebeelde personages is, zij het later in de tijd:

Westerik: Twee mensen, man in water, vrouw in boot

Voor Elly

Albumblad van voor jaren:
hoe wij, op zondag gevaren
in de gehuurde roeiboot,
onder de bomen paarden,
onhandig op hout en daarna de
boot lieten drijven en baadden.

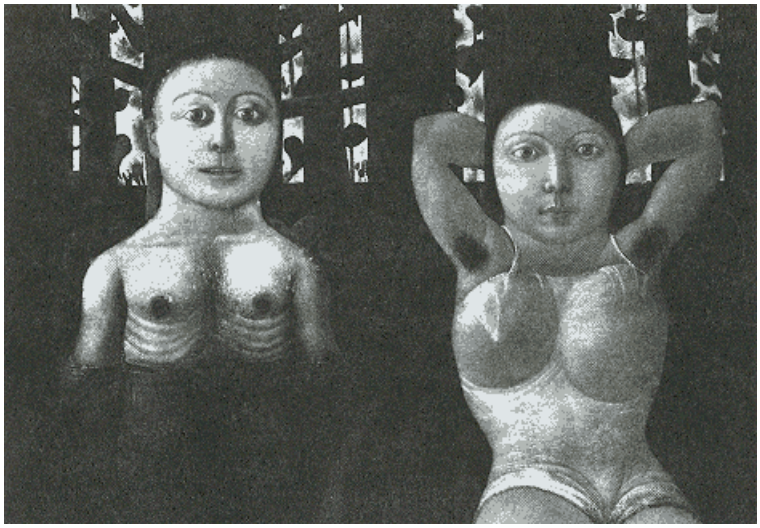
Vervolgens ik opgedroogd
tot in mijn okselharen
alleen terug in de boot.
Koud in mijn ondergoed,
klevend als een dood
rimpelvel aan mijn lijf,
mijn borsten week uitgedijd.

Jij bleef er nog wat in,
met verkorte benen, je voeten
aangevreten door planten,
je geslacht dik deinend als bloemen.
Ik dacht, had ik dat binnenin
willen voelen tot in mijn tanden.

Als ik nu naar ze kijk
voel ik weer de lome
angst voor voorbijgaan komen
van die twee lieve dode
anderen daar, opgesloten
in verledenheid als een fles.

Geen kijken dat ze meer redt
van de onherstelbare foto
waarop ze zijn bijgezet.

Het schilderij is voor haar te vergelijken met een albumblad, een fotootje van hoe het vroeger was. Daarmee is Westeriks doek geheel in de privé-sfeer getrokken; het wordt op een interessante manier gebruikt voor een persoonlijke herinnering. De houding van de beide mensen (die inderdaad enigszins mummieachtig aandoet, alsof ze zijn 'bijgezet') én het feit dat ze op de 'foto', dat is: het doek staan, benadrukken de reddeloze vergankelijkheid. In dit geval zorgt de beeldende kunst ervoor dat het gevoel van vergankelijkheid, op grond van persoonlijke associaties met het schilderij, versterkt wordt. Het schilderij is een 'onherstelbare foto', het 'kijken' helpt niet meer, zoals het in sommige gedichten van Van Toorn nog wel hielp. Dan activeerde het de 'prent', de foto van vroeger, en leek het alsof er met inspanning van poëzie nog iets aan de tijd



Co Westerik. *Twee mensen* (1959). Haags Gemeentemuseum, Den Haag.

te verwrikken zou zijn. Dit schilderij van Westerik bevestigt de verleden tijd alleen.

In *Gulliver en andere gedichten* heeft Van Toorn een hele reeks beeldgedichten opgenomen bij schilderingen van Giusto Utens: ‘Vier Medici-villa's’. Naast de gedichten staan de afbeeldingen van de villa's zoals Utens ze schilderde, plus enige toelichtende tekst, blijk-baar omdat het anders te weinig direct verstaanbaar zou zijn.

Niet alle vier gedichten zijn beeldgedichten, goedbeschouwd. Drie niet, al is Utens er ook bij gereproduceerd. Ze gaan over de werkelijke, niet over de afgebeelde Medici-villa's en bevatten soms kleine toespelingen op beeldende kunst of op Utens, maar niet zo dat er met recht gesproken kan worden van beeldgedichten. Dat geldt wel ten aanzien van het derde gedicht uit de reeks:

Belveder con pitti

Geen mens bij Utens. Maar jij ontelbare
malen te denken tussen oog en horizon.
Giardino di Boboli, het theater
als tuin. Dame op het balkon,

keek je naar mij. Was ik de vuurwerkmaker
van Dei Cavalieri. Elk spektakel
ontstak ik zonnen voor je heerlijkheid.
En later, als de koude morgens grijs
met late as over de lanen daalden,
dieper licht in de doolhof van je lijf.

Parkeerterrein. De duizenden komen aan.
De gele gevel blind van arrogantie.
Fototoestellen waarin binnengaan
beelden van fort en tuinen, dus vakantie
koud vuur uit de projector op het doek
in verre kamers, jaren nog hierna.

Overbelicht onder de witte zon
word je ontdekt: een vrouw op het balkon
die het oog niet zag. Voorover, of je zoekt
waar ik beneden tussen hagen sta.

Alweer spreekt de ik in dit gedicht een jij aan, en alweer veroor-

zaakt de speciale perspectivische kwaliteit van Utens' paneel een overweging als ‘ontelbare / malen te denken tussen oog en horizon’. De ik-figuur beeldt zich een theatraal verleden in, geheel in de geest van deze villa, waarin hij bij voorbeeld de vuurwerkmaker zou zijn geweest en zij de dame op het balkon. Ze zouden elkaar bemind hebben. Precies op de helft van het gedicht klapt het om van verleden naar zeer tegenwoordige tijd en zijn we getuige van het toeristenspektakel, dat zich onvermijdelijk rond deze mooie behuizingen afspeelt. Die dia's die zo'n bezoek even onvermijdelijk met zich meebrengt, worden ver weg en jaren nadien geprojecteerd in huiskamers en Van Toorn maakt dan een mooie parallellie met het begin van zijn gedicht door te veronderstellen dat er op zo'n dia bij nader toezien wel eens een vrouw op een balkon ontdekt kan worden, die vooroverbuigt alsof ze op zoek is naar de ik. Daarmee zou de ingebeelde verleden tijd door een verbeelde toekomstige worden herhaald, wat al aardig naar het eeuwig leven zweemt. Grappig aan dit gedicht is ook de tegenstelling tussen schilderij en dia, toen en nu, en dat alles bedacht is op grond van het feit dat op het paneel van Utens helemaal niemand te zien is!

Van Toorn zoekt beelden die hem de gelegenheid geven tot verbeelding. Dat blijkt weer goed uit ‘Zuilichem, 7 augustus 1671’, dat een variant is op het gedicht waar ik mee begon, ‘Vermeer: Gezicht op Delft’. In *Gulliver en andere gedichten* is het niet door een beeld begeleid, dat was het wel in de huldebundel voor Ger Kleis *In vriendschap opgedragen*. Het is een voorbeeldig beeldgedicht, wat wil zeggen dat er op een geheel eigen manier gebruik wordt gemaakt van wat tot de constanten van het genre gerekend kan worden. De roerloosheid, het verstilde en tijdeloze van het beeld, de uitnodigende werking ervan ook, zijn topen, maar Van Toorn heeft daarmee zijn eigen thema versterkt. Al is het, literair gesproken, niet uniek om mensen te laten schuilen in het beeld, hij gaat met deze idee zo speels en tegelijk zo serieus om dat er hoogst emotionerende poëzie van komt. Zoals dit gedicht, ten overvloede, bewijst:

Zuilichem, 7 augustus 1671
bij een tekening van Constantijn Huygens jr.

Onvindbaar als je bent,
moet je zijn waar ik je denk.
Bijvoorbeeld te Zuilichem

in de diepten van deze prent,
driehonderd jaar geleden
getekend door Huygens' zoon.

Twee mensen staan doodgewoon
(lees doodstil en sprakeloos)
in dat bevroren heden,
op de voorgrond. Op een landweg
gezien vanaf de Waaldijk,
zodat je over ze heen kijkt
naar wolken boven hun hoofd,
in de witte lucht stilgezet.

Achter hen daken. Rook
roerloos op schoorstenen.
Binnen het dorp verdwenen
wil ik dat je loopt.
Enig teken van leven
zolang de taal het gelooft.

Contantijn Huygens jr. *Zuilichem, 7 augustus 1671*. Institut Néerlandais (Fondation Custodia, coll.F.Lugt), Parijs.

2

Van Toorn over zijn beeldgedichten, in 1980:

> ‘Als je goed naar Vermeers schilderijen kijkt, zie je dat hij helemaal niet zo vreselijk goed de werkelijkheid afbeeldde; mindere schilders uit zijn tijd deden dat naar mijn gevoel veel beter. Bij Vermeer bespeur ik een optillen boven de werkelijkheid uit, met dat gekke licht waardoor het verhevigd wordt. Hij maakte een wat psychedelisch getinte werkelijkheid. Als je naar een Vermeer kijkt, merk je dat het een *schilderij* is. Hij wil ook dat je het als schilderij ziet, en niet als een soort foto. Je ontkomt er niet aan dat het geschilderd is. In mijn gedichten heb ik geloof ik ook vaak de neiging te laten merken dat het een gedicht is, zodat de mensen het niet maar als een verhaaltje lezen.’
>
> ‘Ik vind Vermeer net zo'n ongewone schilder als Uccello; hij heeft een eigenzinnige, rare manier van kijken. Curieus is bij voorbeeld dat op heel veel schilderijen van Vermeer schilderijen voorkomen, of er hangen landkaarten aan de muur. Die man is voortdurend bezig met het afbeelden van afbeeldingen. Op die manier zie je dat bij geen van zijn tijdgenoten. Zoals je writers who write writing hebt, heb je ook schilders die het schilderen schilderen, terwijl ze toch herkenbare schilderijen maken. Ik denk dat dit een verband is tussen Westerik, Uccello en Vermeer. Maar ik denk niet dat dit erg origineel is hoor, ik ga gewoon mee met wat we in deze periode aan unieks aan Vermeer ontdekken.’
>
> ‘Met zo'n gedicht bij een schilderij doe je iets dubbels. Ik heb de neiging in gedichten mijzelf en anderen voor voorbijgaan te behoeden. Dat heb ik niet zelf bedacht, Shakespeare deed dat ook al, en waarschijnlijk iedereen die gedichten schrijft. Maar een schilder doet dat natuurlijk ook. Iemand die iets maakt dat moet blijven bestaan is een beetje tegen de tijd bezig. Als je dus iemand in een gedicht stopt en dat ook nog via een schilderij laat lopen, dan kan ie bijna niet meer kapot. Het schilderij bestaat al heel lang en heeft een onvergankelijkheid van in elk geval een paar eeuwen, maar heel oud is het geloof dal woorden op papier veel langer bestaan. In de achttiende eeuw zijn hierover een heleboel prenten gemaakt: vader Tijd vreet monumenten, schilderijen, gebouwen op, maar het boek op de voorgrond blijft liggen. Dat gevoel is er dus ook een beetje: als het schilderij weg is, is dit er in ieder geval nog.’

‘Dat is een van de aardigste kanten van het beeldgedicht: dat je de lezer een extra verplichting oplegt. Want als hij het schilderij nog nooit gezien heeft, dan moet hij iets gaan doen, namelijk het gaan bekijken - als hij althans nieuwsgierig genoeg gemaakt wordt. Ik heb er voor mijn gevoel niet veel mee te maken dat er over een bepaald schilderij al veel gezegd is. Ik ken die interpretaties ook niet. Maar ik vind het wel een aardige bijwerking hebben dat iemand, als je een minder bekend schilderij neemt, zoals dat van Uccello, naar de encyclopedie moet lopen. Daar oefen ik dan een soort macht mee uit.’

‘Wat beweegt iemand om een gedicht te schrijven waar je in kunt of om een schilderij te maken waar je in kunt? Er zijn ook schilderijen die je er nadrukkelijk buiten houden. Een schilder is toch bezig met iets wat voorbij gaat stiekem vast te houden, en in die zin is het schilderij een uitnodiging aan de kijker om dat even, in de illusie, als realiteit te ondergaan. Misschien is dit wel een karakteristiek van iedere vorm van maken. Voor mij zijn er bepaalde schilderijen die dit verhevigd hebben, die in het schilderij meedelen: dit is gemaakt om het zo te zien. Ik heb nooit iets over Saenredam geschreven, maar ik kan me voorstellen dat ik dat zou doen. In zijn kerken zit een uitnodigende leegte.’

‘Uccello had een wat geïsoleerde positie, hij werkte niet in Florence maar in Venetië, en was het contact met de anderen een beetje kwijt. Hij heeft daardoor heel eigen dingen met het perspectief gedaan. Als je goed naar *De slag bij San Romano* kijkt, dan zie je dat elk ding, elk paard, elke lans, een eigen perspectief heeft. Het schilderij barst van de verdwijnpunten, terwijl het gotisch-middeleeuwse landschap daarachter geen perspectief heeft. Het landschap is een soort wandtapijt waar allemaal “ronde” figuren voor staan. Uccello is het geheel van het natuurwetenschappelijk perspectief gewoon vergeten, dat zag hij niet. Hij is dan ook een beetje gek geworden van het eindeloos kijken naar hoe dingen diepte konden krijgen. Hij is geëindigd met het maken van bollen met zestig vlakjes, volmaakt perspectivisch. Ik denk dat ik het leukste van Uccello juist het bezeten bezig zijn met één ding vind, dat hij het niet kon nalaten eindeloos te sleutelen aan zo'n natuurwet. Daarin zit misschien iets van verwantschap, omdat ik ontdek dat ik dat ook doe. Ik heb het gevoel dat we leven alsof de natuurwetten gewoon waarheden zijn, alsof perspectief echt bestaat, alsof tijd iets is dat gemeten uit

een klok komt, en er heerst toch eigenlijk twijfel over of dat wel zo is. Het zijn keurige werkhypothesen die het altijd doen, maar in je hoofd blijft toch ergens het idee dat het wel eens niet zou kunnen opgaan een keer.'

'Ik heb ook gedichten geschreven bij foto's, maar ik denk toch dat dat wezenlijk verschilt van het dichten bij bestaande schilderijen. In mijn geval zijn die foto's en die gedichten min of meer gelijktijdig ontstaan, de fotograaf heeft echt gefotografeerd wat ik hem gevraagd heb.'

'Ik wil dat iemand die een gedicht leest er plaatjes bij ziet. Ik ben weinig filosofisch in die zin dat ik geen citeerbare overwegingen over het mensdom of wat dan ook in gedichten schrijf. Ik wil graag dat het heel zichtbaar is. Misschien dat ik al die moeite niet zou hoeven doen als ik goed kon schilderen.'

'Als je dat schilderij van Westerik ziet, heeft het iets fotoalbumachtigs. En een fotoalbum is ervoor bedoeld de werkelijkheid vast te houden. De fotografie is zo gaan werken en dit schilderij beschouw ik als een blad uit een fotoalbum. Dat is wel heel duidelijk mijn interpretatie. Het heeft iets van dagjesmensen, wat ik in die periode erg boeiend vond. Wat doen de mensen zoal in hun vrije tijd - vaak hartverscheurende, nauwelijks leuke, maar dan achteraf in het fotoalbum toch heel leuke dingen. Ik vind dit eigenlijk een heel eenzaam schilderij, hoewel ik nu constateer dat die vrouw toch wel redelijk vrolijk de lens in kijkt... Ik zag het voor het eerst op de grote Westerik-tentoonstelling in Den Haag en het deed mij toen heel sterk denken aan zo'n kiek waarop je wel vrolijk in de lens kijkt terwijl je denkt: goh, zo'n dagje met vliegen en zand op je brood.'

1985